巴赞
论卓别林
Charlie Chaplin
André Bazin

COAY Books

目录
Content

- 内容简介
- 作者简介
- 媒体推荐
- 编辑推荐
- 目录
- 前言
- 试论夏尔洛的象征意义（1）
- 试论夏尔洛的象征意义（2）
- 试论夏尔洛的象征意义（3）
- 试论夏尔洛的象征意义（4）
- 试论夏尔洛的象征意义（5）
- 试论夏尔洛的象征意义（6）
- 时代将肯定《摩登时代》（1）
- 时代将肯定《摩登时代》（2）
- 时代将肯定《摩登时代》（3）
- 仿效与伪饰，或小胡子的大虚无（1）
- 仿效与伪饰，或小胡子的大虚无（2）
- 仿效与伪饰，或小胡子的大虚无（3）
- 凡尔杜先生的神话（1）
- 凡尔杜先生的神话（2）
- 凡尔杜先生的神话（3）
- 凡尔杜先生的神话（4）
- 凡尔杜先生的神话（5）
- 凡尔杜先生的神话（6）
- 凡尔杜先生的神话（7）
- 凡尔杜先生的神话（8）
- 凡尔杜先生的神话（9）
- 凡尔杜先生的神话（10）
- 凡尔杜先生的神话（11）
- 凡尔杜先生的神话（12）

- 凡尔杜先生的神话（13）
- 凡尔杜先生的神话（14）
- 凡尔杜先生的神话（15）
- 凡尔杜先生的神话（16）

内容简介

内容简介

《巴赞论卓别林》作为巴赞的遗世之作，另由特吕弗专撰前言，侯麦专撰后记，并收录了雷诺阿的文章，篇篇均为思想独立，观点鲜明的上佳之作。

作者简介

作者简介

安德烈·巴赞，法国战后现代电影理论的一代宗师。1945年，他发表了电影现实主义理论体系的奠基性文章《摄影影象的本体论》。1950年代，他创办《电影手册》杂志，并担任主编。虽然巴赞英年早逝，未能亲自经历战后西方电影的一次创新时期——法国“新浪潮”的崛起。但是他的《电影手册》的同事们(即著名的《电影手册》派)掀起的“新浪潮”把他的理论实践于银幕，为电影带来真实美学的新气息。因此，安德烈·巴赞也被称为“‘新浪潮’精神之父”、“电影的亚里士多德”。

媒体推荐

媒体推荐

他何以统治并影响了电影界五十年?巴赞对卓别林的作品了如指掌，读者在阅读的过程中自会明白此言不虚。没有人能比巴赞更精彩地谈论卓别林。他天马行空的辩证能力更令人回味无穷。

--弗朗索瓦·特吕弗

编辑推荐

编辑推荐

《巴赞论卓别林》是现代电影理论大师安德烈·巴赞关于卓别林的论文选集。巴赞智慧而细密地梳理了卓别林众多电影人物之间的脉络，并通过对卓别林电影语言的准确把握，完美地阐释了一代喜剧天才的风格与才情。

目录

目录
前言(弗朗索瓦·特吕弗)
试论夏尔洛的象征意义
时代将肯定《摩登时代》
仿效与伪饰，或小胡子的大虚无
致人类(查理·卓别林)
凡尔杜先生的神话
《凡尔杜先生》或夏尔洛的受难
不，凡尔杜先生没有杀死查理·卓别林！(让·雷诺阿)
《舞台生涯》之伟大
假如夏尔洛不死
《一个国王在纽约》
后记：谈《香港女伯爵》(埃里克·侯麦)
译名对照表
……

前言

前言

弗朗索瓦·特吕弗

查理·卓别林是世界上最负盛名的电影导演，但他的作品曾险些成为电影史上最神秘的一页。由于从影以来一直饱受盗版之苦，卓别林在影片版权先后到期时禁止了它们的上映。所以，新一代电影观众虽对《寻子遇仙记》、《马戏团》、《城市之光》、《大独裁者》、《凡尔杜先生》和《舞台生涯》久有耳闻，却从未有幸一睹其庐山真面目。

1970年，卓别林决定将其绝大部分作品重新投放播映。借此机会，结集出版安德烈·巴赞论卓别林的文字显得顺理成章。这样的搭配，使读者可以如同行走在铁路枕木上一般，同时追随导演和作家两种思想的轨迹。巴赞对卓别林的作品了如指掌，读者在阅读本书的过程中会明白此言不虚。我想补充的是，我曾无数次亲见巴赞在各个电影俱乐部里，如数家珍地对工人、讨论班学员和大学生们介绍《朝觐者》、《流浪汉》等影片，而且他的事先描述丝毫无损影片的悬念。没有人能比巴赞更精彩地谈论卓别林，他天马行空的辩证能力更令人回味无穷。

我与埃里克·侯麦不同--尽管我毫无保留地敬重他为增加本书时代色彩而应邀撰写的关于《香港女伯爵》的杰出评论文章--我从不质疑卓别林在电影史上的特殊地位。这里所谓电影史，不仅是形诸文字的历史，也包括那些口耳相传、为传主奠定生前身后名的历史。

在有声电影发明前，全世界不少人--尤其是作家和知识分子--都对电影不屑一顾，在他们眼中，电影只是一种节日集会上供大众消遣的游艺节目，或是一种不入流的艺术。惟一能入他们法眼的就是查理·卓别林--我也明白，这对于所有细细品味过格里菲斯、冯·施特罗海姆、基顿的电影的人来说是无可忍受的。由此引发了“电影是否是一门艺

术”的主题论战。但这只是两派知识分子间的辩论，与大众并无关系，这对他们来说甚至不成其为问题。凭着一种今人难以想像的热情--只有把埃娃·庇隆夫人在阿根廷受到的膜拜推而广之至全世界范围才能略微想见其一斑--他们在第一次世界大战行将结束之际，使卓别林成为了全世界最受欢迎的人物。

如果在夏尔洛首次亮相银屏58年后的今天，我依然为那种热情感到心醉神迷的话，那是因为我在其中看到了一种深刻的规律，而这种规律又包含着一种宏大的美感。电影诞生之初，就是一项专由特权人士从事的活动，尽管直到1920年，拍摄电影都不被认为是从事艺术活动。我不想重弹那段自1968年“五月风暴”以来便家喻户晓的“电影这种资产阶级艺术”的歌词，我只想提醒读者注意，在不同的电影制作者和不同的电影观看者之间，从来都存在着巨大的鸿沟。这不仅源于文化差异，也与每个人的个人成长经历息息相关。

如果说《公民凯恩》作为一部处女作，在我们看来是如此的卓尔不群，那是因为，撇开影片诸多独特之处暂不说，它首先是由一位已经声名斐然的人物所拍摄的首部也是其惟一一部电影（由奥逊·威尔斯根据《帝国反击战》演绎的广播节目所引发的全美社会恐慌为人津津乐道，也使他本人名声大噪。这份名气日后为他打开了好莱坞雷电华电影公司片厂的大门）。显然，也正是这份已然在握的名声让奥逊·威尔斯得以拍摄同样是名人的赫斯特的故事，而另一个生理性因素--早熟--则让他能在年方25岁时便成功地刻画出一个人的整个生命历程，直至其死亡，实在令人击节。

可与《公民凯恩》互为对照的，在我看来，是另一部天才的、独一无二的处女作《筋疲力尽》。与前者截然相反，它充满了一个一无所有因而无所畏惧的人的绝望和激情。拍摄这部影片时，戈达尔连买一张地铁票的钱都没有，他与他影片的主人公一样一文不名--实际上，他的窘迫比起后者来有过之而无不及。如果片中的米歇尔·普安卡

雷在用性命赌博的话，那么我相信，让-吕克·戈达尔也同样赌上了自己的身份。

让我重新回到夏尔洛身上来。其实我并没有离题太远，因为伟大的人物和美好的事物都有共同之处。被他的酒鬼父亲遗弃后，童年的卓别林便一直为母亲可能被关进疯人院而担惊受怕。等到母亲真的被关进疯人院，他又开始因担心自己被抓进警察局而惶惶不可终日。那时的卓别林是一个肯辛顿大街墙角根的九岁小流浪汉，如他后来在《卓别林自传》中所写的，生活在“社会的底层”。我之所以重提这段已经被人无数次描绘和评论，以至于失去了其中尖锐痛感的童年经验，是因为我们应该在这种赤贫的状况中看到一种爆发的力量。卓别林进入基斯顿电影公司拍摄片段喜剧后，他比他那些出身音乐厅的同行们都走得更快更远，原因正在于，他虽然不是惟一一个描绘饥饿的导演，但却是惟一一个曾经切身体会过饥饿滋味的人。这也正是自1914年他的电影播映以来，观众们所感受到的。

卓别林的母亲死于疯癫。因而我有理由怀疑，卓别林本人也曾经陷入离精神错乱仅一线之遥的境地，他能摆脱这种状态，全靠他模仿（mime）的天分（而这天分恰恰承袭自他的母亲）。近年来，学界对成长在封闭环境，在精神、身体或物质方面受过压抑的孩子进行了更为认真的研究，专家们也开始把自闭症（autisme）描述为一种自我防卫机制。我们通过巴赞从卓别林电影中撷取的例子可以看出，夏尔洛的一切行为和姿态都属于自我防卫机制。巴赞分析说，夏尔洛并不反社会（anti-social），而是游离于社会之外（asocial），并且他渴望融入社会。这几乎是在套用卡尔纳的术语来定义精神分裂症患者和自闭症儿童间的区别：“精神分裂症患者试图通过离开他所属的世界来解决问题，而这些孩子则一步步地找到了一种妥协的方式，即谨慎地触叩一个对他们而言从来都是陌生的世界。”

为了专注于“错位”（décalage）这一个例子（“错位”这个词在巴赞的笔下反复重现，就像布鲁诺·贝特海姆在《空荡的城堡》一书中分析

自闭症儿童时一样），我在此将有关物品（objets）之角色的两段引文并置齐观：

自闭症儿童对事物并不十分恐惧，而且可能主动对它们进行使用，因为在他们看来，是人而不是事物在对他们的生存构成威胁。然而，他们对事物的使用，并不遵循这些事物在设计之初既定的用途。--贝特海姆

任何物体似乎都只有在社会为它们指定的意义之边缘才能对夏尔洛有所帮助。对这种脱节，最美妙的例证就是那段著名的小兔子之舞：物体的精密结构在一段荒诞不羁的舞蹈中分崩离析。--安德烈·巴赞

用今天的话来说，夏尔洛是一个“边缘人”，而且在他的同类人之中，他是边缘人中的最边缘者。而当他有朝一日成为全世界最著名最富有的艺术家时，他感到年龄、羞耻心--一句话，人之常情--迫使他放弃了流浪汉的人物形象。但他明白，那些“功成名就”（installé）的角色将永远与他无缘，他必须改写他的神话，但保持神话式的风格。所以，他曾经筹划拍摄拿破仑，拍摄基督的一生，然后又放弃了这两个计划，转而拍摄了《大独裁者》，继而是《凡尔杜先生》和《一个国王在纽约》，中间还有《舞台之光》里的卡尔维罗。这个小丑是如此窘困，以至于他有一天向他的经纪人提议：“如果我改名换姓继续演艺生涯怎么样?”

夏尔洛究竟是由何种元素组成的?他何以统治并影响了电影界50年--以至于《游戏规则》里的于连·卡雷特（Julien Carette）可以被看做夏尔洛的化身--如同我们可以在阿切巴德·德·拉·克鲁兹（Archibald de la Cruz）背后分辨出亨利·凡尔杜的身影，又如同《大独裁者》中犹太理发师眼看自己房子熊熊燃烧的形象26年后重现在米洛斯·福尔曼《消防员的舞会》中的波兰老人身上?这正是安德烈·巴赞所洞悉，并将与读者分享的。

试论夏尔洛的象征意义（1）

试论夏尔洛的象征意义

夏尔洛是一个神话人物

夏尔洛是一个神话人物，主宰着他所介入的每一场历险。对观众而言，夏尔洛在《安乐街》（1917）或《朝觐者》（1923）之前已然存在，之后依然如此；对于全世界数以亿计的人类而言，夏尔洛是一个英雄，如同奥德修斯或勇士罗兰（Roland le Preux）之于其他文明。他们之间只有一个区别：今天我们是通过完结（achevé）的文学作品了解那些英雄的，他们所有的历险和化身都已经彻底定格在了这些作品中，而夏尔洛永远可以自由地走进一部新的影片。活着的卓别林自始至终是夏尔洛的创造者和坚实后盾。

是什么给了夏尔洛生命?

不言而喻的是，只有通过夏尔洛所处的影片，才有可能把握他的美学存在中所具有的连贯性和逻辑性。观众是通过他的面孔，尤其是他梯形的小胡子和鸭子般的步态，而不是通过他的衣着认识他的。俗话说，穿上袈裟不等于就成了和尚，这里也不例外。在《朝觐者》中，夏尔洛以囚犯和牧师的形象出场，另外还有不少短片，夏尔洛身着亿万富翁的优雅礼服。但这些外表的参照物并不重要，因为我们首先，也尤其要甄别出的，是那些内在的、真正建构了人物形象的恒量。相对而言，它们并不那么容易被定义和描述。我们可以作一些这方面的尝试，例如根据他应对某一类型事件的方式。由此可以发现，当世界对他的阻力过大时，他从不倔强地硬碰硬。他在这种情况下会试图回避困难，而不是解决它。他只需要一个暂时救急的解决办法，仿佛未来对他不存在。比如在《朝觐者》中，他用一瓶牛奶卡住了架子上的擀面杖，可他一会儿就要用到这瓶牛奶，擀面杖自然滚落在了他头上。不过，如果他永远可以满足于“暂时”，那他在第一时间内展现出的机智实在令人惊叹。他在任何局面下都不会束手无策。对他而

言，一切问题都有解，尽管这个世界--或许尤其是物品和人的世界--对他并不友好。

试论夏尔洛的象征意义（2）

夏尔洛与物品（les objets）

一切物品的实用功能都是以人世的秩序为参照的，这个秩序本身就是实用、功利的（utilitaire），且包含着对未来的预见。我们这个世界中的物品都是一些能以高低不等的效率抵达特定目标的工具，但这些物品为夏尔洛所用的方式和它们为我们所用的方式不尽相同。正如社会只因某种误会才会短暂地吸纳夏尔洛一样，每当夏尔洛想使用一件物品且遵循其功利的--即社会的--用途时，不是他的做法笨拙得可笑（尤其在餐桌上），就是那些物品本身几乎有意识地拒绝就范。在《快乐的一天》（1919）中，每当他打开车门，那辆老福特车就会熄火；在《夏尔洛埋葬少年时代》（1915）中，那张机械床每每做出假动作，不让他上床；在《高利贷》（1916）中，他刚刚拆下的闹钟齿轮自己像蛆虫一般攒动起来。但反过来看，尽管这些物品在其通常为我们所用的地方拒绝了夏尔洛，但它们同样，甚至更加得心应手地为他服务，因为他将它们一物多用，而且每次都能解决燃眉之急：《安乐街》里的煤气灯成了毒气罩，熏昏了令人闻风丧胆的街头霸王。稍后，一个铸铁的茶炊将他砸倒在地（而警棍这种“本职”［fonctionnel］的物品只能给他带来一声轻微的耳鸣）；在《冒险者》（1917）中，一个灯罩让他摇身一变，成了让警察视而不见的落地灯；《田园诗》中，一件衬衣被当做桌布，袖子成了餐巾，等等。任何物品似乎只有在社会为其指定的意义的边缘才同意帮助夏尔洛。这种错位的最好例证是那段著名的小面包舞，这时，在一段即兴发挥的舞蹈中，物品的复杂性分崩离析。

让我们再研究一个富有代表性的噱头。在《冒险者》中，夏尔洛从悬崖上居高临下地向追赶他的警卫投掷石块，以为就此可摆脱他们。的确，那些警卫都被轻重不等地砸昏在地。但夏尔洛没有趁此机会逃之夭夭，而是自娱自乐地想把活计做得更加完美，继续向他们扔

石块。他没有发现，他们的一个同事正从背后靠近他，把他的所作所为全都看在眼里。伸手找石头的时候，夏尔洛摸到了警卫的皮鞋。请欣赏他的反应：夏尔洛没有逃跑，因为他显然没有任何成功的希望，也没有在判断自己走投无路后向监狱看守投降。他用一点沙土覆盖了这只碍眼的脚。您笑了，您的邻座也笑了，所有人首先都发出了同一阵笑声。但我在不同的放映厅里“听”了20遍这个噱头。当观众或至少其中一部分为知识分子（如大学生）时，放映厅里会涌起第二波性质不同的笑声。此刻，充满放映厅的不再是最初的笑声的爆发，而是数个相互呼应的笑的回声，它们在观众们的心灵间激荡，仿佛在一个深不见底的洞穴里被无形的岩壁一次次反弹。

试论夏尔洛的象征意义（3）

这种回声效果在放映厅里并非总是清晰可感的，这首先是因为它取决于观众，但主要还是因为夏尔洛的噱头是如此的精练，恰好只为观众留足了看清这些噱头所必需的时间，随后没有丝毫的情节停顿（temps mort du récit）允许对它反思，这与受剧场笑声掣肘而形成的戏剧技巧截然相反。尽管卓别林受过音乐剧学校的训练，但夏尔洛提纯了其喜剧元素（comique），拒绝以任何方式迎合观众。他对简朴（simplicité）和效率（efficacité）的要求使他的噱头展现出尽可能简约的清晰，但是，当噱头完成时，夏尔洛也就不愿意对它们继续精雕细琢。夏尔洛的噱头技巧本身自然值得单独讨论，不过本文却无暇深究。我们需要做的，或许只是使读者明白，这一技巧已臻于某种临界的完美（perfection-limite）和风格的极度浓缩（densité suprême du style）。比方说，将夏尔洛看做天才小丑是荒诞不经的。如果没有电影，夏尔洛的确可能成为一个天才小丑，但电影使他得以将马戏团和音乐剧的喜剧元素跃升到最高的美学水准。卓别林需要电影手段相助，才能最大限度地将喜剧元素从舞台或马戏场对其施加的时间和空间的桎梏中解放出来。借助摄像镜头，可以从头至尾以最大的清晰度展现喜剧效果的发展，因而无须靠夸张谋求全场观众的理解，相反还可以将噱头极度细化，把挫薄磨细的齿轮组合成一部能够对一切最微妙的动因迅速作出反应的高精度机械。

另一个能够说明问题的现象是，卓别林最好的影片可以无限次反复观看，而且乐趣有增无减。或许可以说，某些噱头带来的满足感如此之深，以至于源源不竭，但这尤其是因为，片中的喜剧形式和美学价值本质上与惊奇感无关。惊奇感在第一次观看后便会消失殆尽，取而代之的是一种细腻得多的乐趣：对一种完美的等待以及重逢（reconnaissance）。

夏尔洛与时间

无论如何，我们清楚地看到，在最初的喜剧冲击下，上文引述的那个噱头在观众心中划开了一道精神的深壑，尽管无暇细细挖掘其内涵，但它激起了一种回味无穷的眩晕感，并迅速地改变了笑声的音调，这是因为，夏尔洛在其中将他从不超越此刻的本质倾向发挥到了荒谬的程度。当他凭借就地取材的能力摆脱两个警卫时，危险才刚刚过去，他竟不再考虑如何出于谨慎起见，为自己增加一些安全保障--报应立刻就来了。不过即便这次情况如此严重，以至于夏尔洛无法立即找到解决方法（不过请放心，他很快就会找到的），他依然无法摆脱一种下意识的、装模作样的即兴创作。一秒钟、一个抹杀（négateur）的动作，危险便在恍惚中被排除了，被一块不值一提的橡皮抹去了。

试论夏尔洛的象征意义（4）

希望大家不要把夏尔洛的姿态与鸵鸟埋头沙地的动作粗浅地混为一谈!夏尔洛的全部行为方式都证明，事实并非如此。夏尔洛是即兴创造力（improvisation）和面对危险时无限想像力的化身。但这一次，危险降临之快，特别是与其所打破的欣快心情之间反差的鲜明和暴烈，使夏尔洛无法立刻脱身。问题无法解决，他仅有的对策就是消灭问题的表象。其实，谁知道这个动作会不会让期待着恐惧反应的警卫大吃一惊，并最终为他赢得找出脱身之计所需的一瞬间呢?

除此而外，这个抹杀危险的动作可以被归入夏尔洛特有的一大类噱头，这还包括《从军记》（1918）中他伪装成树的著名场景。“伪装”一词并不恰当。确切说来，这是一种拟态（mimétisme）行为。甚至可以说，下意识的自卫反应在夏尔洛身上体现为以空间消化时间（résorption de temps par l’espace）。当巨大的危险逼得他无路可逃时，他会一头钻进表象中去，如同一只螃蟹钻入沙滩（这几乎不能被称作比喻，在《冒险者》的开头，我们看到这个囚犯从他藏身的沙子中钻出来，一旦危险重现就再次用沙子把自己掩盖起来）。夏尔洛藏身的、用涂过油彩的画布制成的树与林中树木不可思议地融为一体。我们会联想起那些混入树木枝桠中真假难辨的棍状昆虫，以及那些连树叶上虫噬痕迹都能仿拟出的枯叶蝶。“树形夏尔洛”（l’arbre-Charlot）能够突然如植物般僵直不动，这也和那些会装死的昆虫如出一辙（《冒险者》中夏尔洛假装被警卫一枪击毙的噱头也可以作如是观）。但夏尔洛和昆虫截然不同的是，他能够在瞬息之间，从与天地万物水乳交融的空间状态中突然恢复全部活力，重新与瞬间协调一致。就这样，原本在“树”中纹丝不动的夏尔洛又快又准地挥起“树枝”，打昏了那些经过他身旁的德国士兵。

倒踢一脚，此即为人

我们都沉溺于社会的、传记的时间中，并为之悔恨和忧虑，而夏尔洛对此无动于衷，并用一个惯常而绝妙的动作表达了这种极致的疏离感：他倒踢一脚，踢开刚刚剥下的香蕉皮以及想像中巨人哥利亚的头，更妙的是，他还可以借此摆脱一切令人烦闷的想法。具有象征意义的是，夏尔洛这一脚从不踢向前方。即便踢的是对手的臀部，他也会想方设法在出脚的同时眼望相反的方向。这在一个鞋匠看来，或许是因为他的皮鞋尺码太大。不过，请读者允许我跳出这种肤浅的现实主义，看到这倒踢一脚的风格及其如此频繁和个人化的使用所反映的是一种生存态度。一方面（恕我直言），夏尔洛不愿意迎难而上。他更喜欢转过身去，攻其不备。另一方面，尤其当它没有明确实用价值（哪怕是报复）时，这倒踢一脚完美地表达了夏尔洛时刻关心着的问题：不要受过去的束缚，不要在身后拖曳着什么。另外，这大快人心的倒踢一脚可以表达无数微妙的歧义，从咬牙切齿的报复心理到“终于自由了”的快活表情--虽然不能排除，他的摆腿只是为了甩掉脚上一根看不见的线。

试论夏尔洛的象征意义（5）

重复之罪

机械化（mécanisation）的倾向是夏尔洛为他与事件和物品的脱节（non-adhérence）付出的代价。因为一个物品永远不会以功利性的眼光规划自己的未来，所以当夏尔洛与它建立起一种延续性关系（rapport de durée）时，他会很快染上一种机械的痉挛，一种浮于形式的习惯，而动作的初始动机却在这个过程中逐渐模糊了。这种恼人的倾向总会让他遭殃，它是《摩登时代》（1936）著名噱头的根本原则：在流水线上工作的夏尔洛抽筋般不停拧着假想的螺帽。但例如在《安乐街》中，我们发现它表现的形式更为微妙。夏尔洛在房间里被那个大块头暴徒穷追不舍，两个对手之间隔着一张床。随后是一系列虚虚实实的较量，两人各自在床的一侧沿着长边来回奔跑。过了一会儿，尽管危险显而易见，但夏尔洛习惯了这种只能解燃眉之急的自卫方式。他不是根据对手的态度决定自己转圈的方向，而是机械地来来回回，仿佛这个动作本身就足以让他永久地远离危险。自然，无论对手多么愚蠢，只要打破一次节奏，夏尔洛就会自投罗网，撞入他怀中。我相信，细数卓别林全部作品，没有一个例子中这种机械化不让他作茧自缚。可以说，这种机械化是夏尔洛本质的罪过、永恒的诱惑。他相对于物和事件的自由只能以一种机械的形式投射在绵延的时间段中，仿佛按照一种惯性依靠初始势头继续运动。一个如你我一般的社会中人（l’homme de la Société）的行动是由预测来组织的，其发展过程中又不断参照其力图改造的现实，从而得到控制。它自始至终黏着在它所切入的事件的发展过程上。与此相反，夏尔洛的行为是由一连串瞬间构成的，他的努力足以应对每一个单独的瞬间。但倦意袭来时，夏尔洛便在随后的瞬间中照搬了适用于某一特定时刻的解决方法。夏尔洛致命的罪过--他会毫不犹豫地让自己遭殃，以此博得我们

的笑声--是将一种本为适应瞬间的方法投射进了大写的时间（le Temps）中。此所谓“重复”（répétition）。

我甚至认为，可以与重复之罪挂钩的，还有另外一类著名的噱头：夏尔洛在幸福的云端被当头棒喝，跌落回现实的境况中。如《摩登时代》的著名噱头，夏尔洛准备游泳，一头跃入河中--只有20厘米深的水里；又如《安乐街》开头，夏尔洛被爱情感化而洗心革面，他双手合十、眼望天空走出门去，然后--在台阶上摔了个倒栽葱。经过更详细的整理后也许会发现例外，但我不介意这样概括：每当夏尔洛以损己而不是伤人的方式令我们捧腹时，他实是不小心地以这种或那种方式，将未来误当做此刻，甚至天真地参与到那些符合社会规范的人（l’homme selon la société）的游戏中，相信他们那些用以制造未来的庞大机器：道德的、宗教的、社会的、政治的……

试论夏尔洛的象征意义（6）

一个出离于圣秘之外的人

这样说是因为最能体现夏尔洛面对社会时的自由之处，就是他对圣秘类的事物全然无动于衷。我所说的“圣秘”（sacré），自然首先指宗教生活的各个社会层面。一系列以夏尔洛为主角的老片子构成了美国外省清教社会中对教会可以想像到的最大不敬。只要回忆一下《朝觐者》和那些教堂执事、圣器保管人、尖酸又缺牙的愚昧信女和瘦骨嶙峋却一脸庄重的教友派信徒，就足以想见其一斑。与这幅足以和多米耶媲美的社会漫画相比，迪布的世界只是孩子气的小打小闹。但这幅百丑图之所以具有如此强大的力量，主要是因为蚀刻出这幅铜版画的酸剂全然不是对教会的敌意（anticléricalisme），更确切地说，其实是对教会彻底的无视（acléricalisme radical）。也正因为如此，他的影片才没有超越可以容忍的界限：他毫无渎神之心。即使是一个神甫也无法因夏尔洛着装越矩而动怒。但这更糟，从某种意义上，这些人物及其信仰、行为的合理性证明都被勾销在虚无之中。夏尔洛对他们绝不存在任何敌意。他甚至能够模仿出星期日弥撒的全部仪式，依葫芦画瓢地讲经布道，满足信众，消除警察的怀疑。他仿佛置身于一场黑人舞蹈的仪式，同时仪式和信徒也都在瞬间被抛入了一个荒诞的世界，降格成一种简单的物的存在，不但荒谬不经，而且由于被不断褫夺意义而几乎变得下作。凭借着一个玩笑式的悖论，这场仪式中惟有夏尔洛的动作是有意义的：他掂量着募捐钱币的分量，微笑着感谢最慷慨的施主，不以为然地对最吝啬的人皱皱眉头。而布道后像自得的音乐剧演员一样对观众一次次谢幕也是他特有的做派。所以，如果说惟一配合了他的套路、为他鼓掌喝彩的只有一个拖鼻涕的邋遢小孩--整个弥撒期间他都将母亲的警告置若罔闻，不停盯着一只飞舞的苍蝇--这也不是偶然。

但所谓仪式，不仅关乎宗教。社会维系着成千上万的繁文缛节，它们本身只不过是社会提供给自己的一场不间断的礼拜，在社交场合的用餐方式尤其如此。而夏尔洛从来不能合乎礼仪地使用餐具，他经常性地将臂肘戳进盘子里，把汤打翻在裤子上，等等。这一切的顶点毫无疑问是他自己当上餐厅侍者时的表现（如1916年的《溜冰场》）。无论是否具有宗教性质，圣秘的事物遍布我们的社会生活。它不仅存在于法官、警察、牧师身上，也存在于食物、职业关系、公共交通中所包含的仪式之中。社会正是通过它--仿佛通过一种磁场--维系着自己的连贯统一。我们每时每刻也都在无意识地向这些磁力线看齐。但夏尔洛是另一种金属制成的。他不仅不受这片磁场的影响，甚至圣秘事物这一类别本身对他而言也是不存在的。他无法想像何谓“圣秘”，就像一个先天盲人无法想像天竺葵的玫瑰红色一样。

更确切地说，夏尔洛喜剧元素中相当一部分的来源是，他偶然会努力（为了实现目标的暂时需要）跟我们邯郸学步：尽力文明甚至文雅地用餐，或者在他的着装里加入几分可笑的风流倜傥……

时代将肯定《摩登时代》（1）

时代将肯定《摩登时代》

《摩登》1936年首映时，评论界总的来说持保留态度。正是伴随着这部电影，人们开始习惯性地对那些妄想思索人性和社会的不安分的小丑发出声声叹息，日后对《凡尔杜先生》（1947）和《舞台生涯》（1952）提出的质疑也可以由此找到其滥觞。不知道是否是因为时过境迁，事物得以显出其本色，但今天看来，这些批评之声似乎完全本末倒置。或许在世界经济危机爆发后不久，人民阵线上台前夕，片中对政治和社会问题的暗示的确像是有意而直截（尽管意义含混）的讽喻。但今天我们从片中看出的，反倒是卓别林处理他的主题时所站的高度，以及他一以贯之的风格至上的原则。需要强调的是，我绝不认为影片的时代背景已经失去了意义，我想说的是在今天，寓言的力量和尖锐性由于超越了时事纷争的局限而更加凸显出来。的确，批判机械对人的统治以及流水线分工并无太大意义，而且，这部影片虽然可以用来反对资本主义，但也同样可以用来反对苏联的斯达汉诺夫主义。似乎正因为如此，该片在莫斯科备受冷遇。

问题的关键在于，这并不仅仅是一部主题电影，尽管卓别林在片中明确地站在了普通人一边，反抗社会及其机械，但这种认同并不停留在政治或社会学的偶然性层面上，而是立足于道德考量，并且始终不离其风格基调。片中的创造性活动源于喜剧表达，而它所阐发的意义首先也只是银屏上完美展现的一个场景而已。

我们都很清楚，事实上，一部主题电影--这类电影一律不加甄别地同情工人，反对雇主--会小心避免使工人看起来滑稽可笑，即便只是偶然为之。然而，《摩登时代》中的工人却几乎丝毫显不出本质纯良。惟一的例外是“小姑娘”失业的父亲，但他更像出自通俗情感剧（mélodrame）而不是工团集会的传统。当夏尔洛刚刚重新上岗就被罢工打断了工作时，这罢工甚至显得不合时宜。总之，夏尔洛毫无阶级

观念，如果说他站在普罗大众一边，那不过因为客观上，他也同样是社会现状和警察的受害者。（片中镇压罢工场面的暴烈较之当年的现实也毫不逊色。）

我们与其认为夏尔洛站在穷人一边，毋宁说是穷人们站在夏尔洛一边，也就是说，在事实上站在“人”的一边。但是，贯穿所有场景的轴线依然是流浪汉彻头彻尾的个人主义。

时代将肯定《摩登时代》（2）

所以，《摩登时代》只是一连串以夏尔洛为主角的喜剧场景，它们的共同主题是工业社会下的生活及其结果。从这点上来看，该片的确与卓别林之前的一些长片大相径庭，尤其是时常被视作他代表作的《城市之光》。但可能正因为如此，我们才认为它比前作高出一筹。事实上，人们普遍称赞《城市之光》的，是这部卓别林情节构思最为精巧（《舞台生涯》除外）的影片的情感力量和心理深度。但问题是，在电影领域中，对心理的把握和对情感的渲染是否一定意味着一种进步?《摩登时代》并不催人泪下，但它超脱了卓别林自《巴黎一妇人》以来在联美公司拍摄的影片，承接了他第一国家影片公司时期如《从军记》、《朝觐者》等影片的纯粹风格，而后面这一时期又与麦克•塞奈特的滑稽派路数一脉相承。心理活动和情感起伏在这里毫无用武之地。引导情节发展的只是对风格规范的要求和人物的自身逻辑。同样，我们在《摩登时代》中也无法找到任何一个“阐发”（illustrer）预设抽象概念的场景，而只能从一个个场景中分离出概念，尽管这些场景从任何角度来看都远远超出了概念的局限范围。另外，我们谈论“概念”究竟是否合适?在这个通过人与工业社会的纠缠来表达的现代社会神话中，一切概念都只是它的副产品和残余物。《摩登时代》远胜于那些脱胎自德国表现主义的巨型装饰机械（甚至胜过勒内•克莱尔那部徒具风格却无人物的电影），称得上是惟一充分再现了20世纪人类面对社会和技术机械时的彷徨感的电影寓言。因此，我们可以看到，《摩登时代》向滑稽喜剧的回归（卓别林的老搭档切斯特•考克林和亨利•伯格曼的亮相也印证了这一点）决不意味着倒退，因为片中的喜剧技巧更臻炉火纯青，并在指挥调度这样的宏大主题时具有一种古典的宽广和缜密。

夏尔洛早已在大多数电影中以其和各种物体的纠缠而令我们捧腹。一把梯子、一只闹钟、一道楼梯、一把摇床……都阴险地和夏尔

洛作对，产生了层出不穷的噱头。夏尔洛以一条俏皮的计策回应了这些不怀好意的物品：他改换了物品原本既定的用途。为了打乱、进而拆解那些物品的恶毒招数，他假模假样地把它们看做他物。在《摩登时代》中，我们依然能看到这种技巧的余韵：当他轧扁了机械师傅的喷油壶时，他建议把它改作铲子。但整部电影都应当被看做对这种人与其创造的物体之间的冲突的搬移，这种冲突通过机器，被抬升到大写的历史和社会的高度。那种过去只引领个别情节发展的动力，在本片中，一跃成为整部影片提纲挈领的道德主题。

时代将肯定《摩登时代》（3）

从《朝觐者》甚至是《从军记》（说到底，它对战争的处理还是有欠深刻和沉重）到《摩登时代》，影片风格的提升有目共睹，就如哑剧和芭蕾不可同日而语。令人惊讶的是，有人竟会指摘《摩登时代》的场景编排笨拙、粗陋，但今天震撼我们的，正是它的简洁、严整和流畅自如。夏尔洛因吃白食被捕后顺手牵羊偷雪茄烟时，摄像机的取景恰到好处地让警察挡住了杂货商的视线；夏尔洛在餐馆端烤鸭时，摄像机有节制地俯瞰着跳舞的人潮上空飘荡着的一只托盘。这些镜头都具有难以逾越的精确性。更不用说背景音乐与场景调度之间始终如一、严丝合缝的默契配合。

的确，到1936年，诸多全新的喜剧风格随着有声电影的出现而被普遍接受，其中一方面是以弗朗克•卡普拉的作品为代表的美国喜剧，另一方面是马克斯五兄弟及W. C. 菲尔兹的荒诞呓语派。卓别林的电影--更何况还是完全无声的--自然显得陈旧过时。但时间的流逝抹去了影片所处的时代背景，重新还其以古典主义的本色，并且清晰地揭示出，在一切令人眼花缭乱的“风格”（les styles）之上，最重要的仍是艺术家的个人风格（le style）。而且，在风格之外，还有天才。

仿效与伪饰，或小胡子的大虚无（1）

仿效与伪饰，或小胡子的大虚无

无论是谁，只要将夏尔洛在神话和普世美学中置于与希特勒在历史和政治中同等的地位；无论是谁，只要感到这个30年来烦扰整个人类的奇妙黑白精灵的存在与那个至今纠缠着我们这一代的行举手礼的人的生命一样神秘，那么，对于他们而言，《大独裁者》都有着无穷无尽的意义。

半个世纪以来，有两个人曾经改变了世界的“面”貌：一个是电动剃须刀的发明者及其在工业界的推广者吉列（Gillette），另一个就是“夏尔洛式小胡子”的原创者及其在电影界的推广者查理•斯宾塞•卓别林。

我们知道，夏尔洛崭露头角时，便引得众人竞相模仿。这些昙花一现的模仿者只在零星电影史料中留下了些许痕迹。然而，他们中的一员并没有湮没于这些按首字母顺序排列的人名附录中。他的名气自1932—1933年起便扶摇直上，迅速赶上了《淘金记》（1925）里的“小不点”（little boy），甚至可以说是后来居上——如果说在这个数量级上，大小高下依然可以被度量的话。此君乃一奥地利籍政治煽动家，名叫阿道夫•希特勒。令人惊异的是，谁也没有看穿，或者至少没有严肃对待他欺世盗名的把戏。但夏尔洛不会被迷惑，他肯定立即感到上嘴唇上一种奇怪的感觉，有点类似于让•班纳维的电影中一个来自四维空间的生物窃取了我们的胫骨。当然，我不是断言希特勒此举乃有意为之，他的确可能只是受社会无意识的影响而犯下了这个鲁莽的错误，其中并没有掺杂个人的心机。但是，一个顶着阿道夫•希特勒大名的人对自己的须发必须格外谨慎。“疏忽大意”这个托词用在神话上，并不见得比用在政治中更巧妙。那个前画家犯下了他最严重的错误之一——他通过对夏尔洛的模仿，开始剽窃其存在。夏尔洛对这笔账耿耿于怀，而且要让希特勒付出沉重代价。希

特勒因为偷了夏尔洛的胡子而在后者面前束手就擒。他日后将不得不加倍偿还他从一个小犹太人嘴唇上窃取的一撮存在：后者趁机将他的履历彻底掏空，但重新构建出来的不是夏尔洛，而是一个介乎二者之间的纯粹虚无的生物，这其中的辩证关系十分微妙但无可置辩。这种策略也不可战胜。第一回合，希特勒拿走了夏尔洛的胡子；第二回合，夏尔洛拿回了自己的胡子，但这撮胡子已不仅是夏尔洛式的了，它在此期间已经变成了希特勒式的胡子。因此，夏尔洛取回胡子的同时，也顺便扣押了希特勒的部分存在（existence）。他在拥有胡子的同时也就随身携带着这部分存在，并可以随心所欲地处置它。

仿效与伪饰，或小胡子的大虚无（2）

他用它塑造了兴克尔。这样说是因为，兴克尔在被剥夺了存在后化简至其本质时，不是希特勒，他还能是什么?兴克尔并不“存在”（exister），他只是一个傀儡，一个玩偶，我们可以从他的胡子、身材、发色、演说以及他的感情用事、他的残酷无情、他的暴怒和疯狂中认出希特勒，但他却仿佛一个空无意义的应景之物（conjoncture），让人无法证明其存在的正当性。兴克尔是对希特勒最理想的提纯，夏尔洛并没有通过丑化对手来杀死他——假使他的确想这么做的话，那说实话这部电影没有达到这个目的。夏尔洛消灭对手的方式，是在其对面重新创造出另一个完美的、绝对的、必要的“大独裁者”，而我们对他无须承担任何历史的或心理的介入责任（engagement）。在现实中，我们已经凭借蔑视和战争摆脱了希特勒，但这种解脱就其原则本身而言也意味着另一重桎梏。我们此时此刻依然能感到这种桎梏，因为希特勒的死活仍是悬而未决的疑案。只有当我们不再对他感到任何介入责任，当仇恨本身已经失去意义的时候，我们才能真正得到解脱。然而，兴克尔在我们心中既不能激起仇恨，也不能激起怜悯、愤怒或恐惧——兴克尔是希特勒的虚空。夏尔洛掌握着希特勒的“存在”，把它重新夺回，从而消灭了希特勒。

至此，我都在用绝对化的方式和语言讨论问题。然而很遗憾，准确说来，夏尔洛并不是总能成功地做到这种“存在”的灌注。就我的理解而言，他只有一次完全成功了，那是在托着地球仪跳舞的时候。他在模仿希特勒语音语调的演讲时接近成功，但慕尼黑讲坛上的希特勒给我们留下的记忆比夏尔洛的嘲仿更加强大。这就缓解了这一幕带来的冲击力。其原因在于，希特勒在某些场合下比夏尔洛更天才地对自己进行了模仿，从而得以继续掌控其人格的模板。毫无疑问，在卡普拉的纪录片中，希特勒呈现出一种比兴克尔更完善、更稳定的真实感。我们可以看出，这并不是滑稽与否的问题。我们会被卡普拉镜头

中的希特勒逗笑，但这笑声既不能消除恐惧也不能化解仇恨：它不能解脱我们的介入责任。因此，我并不苟同这种观点，即认为该片的弱点在于时过境迁，我们不能面对一个使我们蒙受如此深重苦难的人物开怀大笑。的确，在1939—1940年间，片中的噱头会令我们感到滑稽，但那是因为夏尔洛一脚踩空，而且这种嘲仿还没有改变滑稽场景本身的经验性质，希特勒也还能够保护自己的“存在”不受兴克尔干扰。问题不是出在喜剧效果本身，而是出在这种喜剧效果的源头以及该源头的形而上高度。它可以停留在我们历史感受——即漫画、滑稽、讽刺——的领域中，但它也可以升华至原型人物的巅峰（l’Olympe des Archétypes）。

仿效与伪饰，或小胡子的大虚无（3）

正像化身为狄安娜的朱庇特将水精灵卡里普索的感情转移到自己身上一样，夏尔洛也把我们对希特勒的盲信转移到了兴克尔身上。这样的移情换位只有当外形与人物在神话中彼此混淆时才有可能。艺术家通常会因其别出心裁的创造而获得与造物主相当的权力。菲德拉、阿尔塞斯特和齐格弗里德都已经一劳永逸地获得了生命，任何其他的神祇都不能将其剥夺。而夏尔洛与希特勒的关系却属于个别现象，可能在世界艺术史中都独一无二。夏尔洛决定将兴克尔塑造为一个与拉辛和让•吉拉杜笔下形象同样完善且明确的人物，一个独立于希特勒、具有一种自主的必要性的生命。退一步说，兴克尔可以脱离希特勒而存在，因为他脱胎于夏尔洛，但希特勒从此却不能将兴克尔的存在从全球银幕上抹去。他从此变成了一个无必然性的、可有可无的、异化的生物，他的存在滋养了他的对手，而后者却不必对他有所补偿，甚至在吞并其存在的同时亦将他消灭于无形。追根究底，这种本体论意义上的掠夺源自对胡子的抄袭。试想如果希特勒刮净了胡子，或者把胡子剃成克拉克•盖博的式样，那么《大独裁者》将无从立足，卓别林的全部艺术天才也将于事无补。因为没有了胡子的卓别林就不再是夏尔洛，而兴克尔与夏尔洛之间必须具有他与希特勒之间同样深刻的血缘关系，他必须同时是此二者从而一无所是，正是这两段神话间严丝合缝的呼应关系将二者同时消灭殆尽。墨索里尼没有被拿帕罗尼取缔而只是被脸谱化了，再说，墨索里尼的存在是如此乏善可陈，以至于不可能被滑稽丑化的力量所谋杀。而兴克尔的案例则截然不同：它建立在这场换须游戏（calembour pileux）的奇幻性质之上，希特勒若不是一着不慎，让自己仅因一撮胡子而与夏尔洛面目相仿，那上述的一切都不会成为可能。

《大独裁者》之所以成立，靠的不是模仿的天赋，甚至不是卓别林的天才。一切都是因为这撮胡子。夏尔洛完成了必要的等待，但最

终，他成功地收回了属于自己的东西。

神话的力量就在于：希特勒的胡子，这玩意儿可是货真价实的!

凡尔杜先生的神话（1）

凡尔杜先生的神话

我们知道，让那位被温情暧昧的世俗神话加冕为康贝爵士的朗德鲁落入法网并被判死刑的惟一线索和物证，是一本记事本。朗德鲁事无巨细、锱铢必较地在上面记录了他的每一笔花销。就这样，人们发现，在关于“夫妻”二人最后一次同赴诺曼底宁静乡间别墅的记录的对侧，记录着两张火车票的价格：一张给他自己，是往返票，另一张则是单程票。显然，由此可以轻而易举地推断其预谋杀人。一着不慎让朗德鲁掉了脑袋。因为方法和体系的规范一旦超过限度反而会将其创造者推入险境。朗德鲁死于自己的冷静，只要他对其罪行比对洗衣工或杂货商的欠债稍稍多一些重视，他就可能在另一本秘密账目上记录他这些谋杀中微不足道的花销。这种完美主义的心态让原本完美无缺的谋杀露出细小的破绽--他本应放弃拥有一本完美账目的念头，或者无谓地浪费一张返程票的钱。说到底，朗德鲁还是缺了些想像力或敏感度，否则，他本可以不受打扰地继续这项可敬的技艺。

即便朗德鲁和凡尔杜先生的差异只在于这一个细节，我们也不能将他们划上等号。可以将朗德鲁这种记账的癖好看做心胸狭窄的表现。凡尔杜先生的眼界要开阔得多，也自由得多。其犯罪手法之严谨使任何追踪者都无可奈何，但这并不妨碍他偶然萌发出一些奇思怪想或展现出一种冒险精神。

另外，他还炒股。能够让他身首异处的不是厨房烤炉上一个不起眼的记事本里几行冒失的记录，而是世界金融史上的一个大事件。华尔街股市崩盘几乎令凡尔杜倾家荡产，沦落到如潦倒的小食利者一般的境地，但他仍省吃俭用保持外表的体面。一天晚上，凡尔杜确定自己已经受够了。不是警察逮捕了他，而是他自己主动投案。稍后我们会详细分析他的手法与动机。

很容易预见《凡尔杜先生》可能受到的指摘。我们在《现代》（杂志）的一篇评论文章中找到一张几乎包罗了所有误解的清单。论者声称，他对卓别林最新的一部作品倍感失望，因为在他看来，无论从意识形态、美学还是心理学角度，该片都毫无逻辑可言。“凡尔杜先生的罪行既不是出于自卫的需要，也不是为了替天行道；既不是因为野心勃勃欲壑难平，也不是为了给他周遭的任何事物带来改善……令人丧气的是，作者付出了这么多，结果什么也没能证明，反让电影成了既非喜剧又无社会内涵的四不像，还在一些根本问题上导致了混淆视听的恶果。”

凡尔杜先生的神话（2）

拜这种可敬的误解所赐，最终四分之三的观众都对《凡尔杜先生》一无所知!问题在于，这是否是一部狭义的喜剧片或主题片?作者是否想过要证明，或者哪怕只是解释什么?马克思主义者们早就指责他悲观消极，以及未能明确地表述某种社会意义。在他们看来，卓别林自《摩登时代》（电影）以来，就欠着他们这笔“意义”。

由此，畸形的文学考量和畸形的政治考量殊途同归，犯下了同样的错误。以心理冲突为基础的经典戏剧艺术的持牛耳者们与政客们不谋而合，对凡尔杜先生令人惊叹的必然性--神话的必然性视而不见。

但如果我们把凡尔杜先生纳入卓别林的神话谱系中，一切就会豁然开朗，变得条理清晰，意义明确。在获得所谓“性格”以及那种被小说家和剧作家们称为“命运”的连贯、闭合的生命轨迹之前，夏尔洛只是简单地“活着”（exister），他只是一个银盐胶片上的黑白形体。这个形体表现出的人性足以捕捉住人们的兴趣并激发起人们的同情，它外表和行为的连贯性也足以分泌出属于自己的本体性，并由此进入一种被人们不无歧义地称为“人物”的存在形式。之所以说“不无歧义”，是因为这个词也可以被用于小说人物。但夏尔洛与克莱芙公主不能同日而语。总有一天，我们必须下定决心，不再对夏尔洛的“进步”（progrès）与莫里哀的演变（évolution）进行牵强的比附。人们还误以为这样的比附是对卓别林莫大的褒扬。小说或戏剧的人物在一部作品的范围内便穷尽了他的命运（那些大河小说也不应迷惑我们，归根结底，这只是一个尺度大小的问题），而相反，夏尔洛却超脱于他所寄居的单部电影之外。

安德烈•马尔罗讲到过他如何在阿拉伯半岛某地的一个深夜里，在一堵有野猫睡卧的白墙上，看到了最无与伦比的夏尔洛：一条色块斑驳的蛇藏身在一堆廉价旧电影胶片之间。神话呈现出了它最纯净的状态。

相比起莫里哀笔下的愤世嫉俗者或伪君子，还是黑猫菲力或米老鼠对我们理解夏尔洛更有启迪。的确，电影同连环画（comics）、音乐剧（music-hall）、马戏和即兴喜剧（commedia dell’arte）一样，都有着模式化的主人公（héros schématiques），他们的外部形象及某些性格特征固定不变，观众乐此不疲地看着他们每周开始一段新鲜但又万变不离其宗的历险。

凡尔杜先生的神话（3）

但是，我相信，我们必须谨防肤浅仓促地将这诸多艺术形式混为一谈。我们还必须在不同的存在形态和等级中明辨其高下。如果对人物的理解和拓展没有达到一定程度，就不能真正地叙说“神话”。夏尔洛确实是从麦克•塞奈特的喜剧中走出来的，他在其中的戏份不及胖子，但已经表现出了不同寻常的凝练，一种对可信性的优先追求，一种不依靠心理效果和外表的夸张丑陋而维系的行为连贯性，目光中一种有魔力的闪光，这一切都将他和他周围的木偶人们区分了开来，预示着他必将拥有的独特命运。在近15年的时间里，这个身着滑稽燕尾服，留着梯形小胡子，手持文明棍，头顶圆礼帽的小个子牵动了全人类的目光。有史以来，还没有哪段神话能在如此深广的世界范围内深入人心。

我无意在此深挖这一现象的根源，不然会牵扯出一串冗长得令人望而却步的参考书目，从对查理•卓别林个人的精神分析开始直至普世象征符号的意义，中间还涉及犹太教神话体系以及对现代文明的几种假设分析。但我怀疑，在如此短时间内，我们还难以对夏尔洛这一历史现象作出全面的、能够自圆其说的评价。套用精神分析学的话说，他将太多的社会情感集于一身，在他身上交织、叠映着太多的集体无意识，这造成了它们之间隐秘而强烈的融合，在神话中形成漂移的断层，使人物原型（archétype）发生了革命性的改观，其意义也发生了至今尚难把握的变异。但本文的目的，只是要在夏尔洛身上发现些许恒量，或相反，发现任何微小的嬗变；只是要追踪这个人物的某些轨迹，然后提出几条能被大众普遍接受的关键性结论--即便拿不出放诸四海而皆准的公式。我将特别努力注意，我们面对的始终是一段神话形成的过程，我的评论也必须如此这般地遵循其规则。

如果非要说凡尔杜先生有什么“意义”，那我们在寻找它的时候，不必依据一种道德、政治或社会意识形态，甚至不必参照我们习惯用

于“破译”戏剧或小说人物性格的种种心理范式--既然我们可以轻而易举地在夏尔洛身上找到这种“意义”。在我上文引述过的那篇评论文章中，作者还指责了卓别林的表演，指责他未能完全跳脱他过去喜剧人物形象的窠臼，在凡尔杜这一角色所要求的现实主义表现手法和夏尔洛的程式规范之间举棋不定，没有作出明确的选择。问题在于，本片中的现实主义其实只是纯粹的错觉。夏尔洛如同凡尔杜形象的底纹，驱之不散。这是因为，凡尔杜就是夏尔洛。观众必须等到一个无与伦比的时刻才能毫无疑义地发现这一点，那就是最后一个镜头中，凡尔杜，又名夏尔洛，在刽子手的押解下，只穿着衬衣走出大门。

凡尔杜先生的神话（4）

凡尔杜，或许正是经过倒置的夏尔洛!因为，请注意，夏尔洛形象的所有特征，无一不在本片中被彻底翻转，如同翻转一只手套的指头。首先是衣着：不再是滑稽的礼服、带破洞的礼帽、不成比例的大皮鞋、竹制的文明棍，而是剪裁得体的外衣、宽大的灰色丝绸领带、柔软的毡帽和金戒指。那撮梯形的小胡子--极致的，令人一目了然的标志--消失了。其次，二者的社会地位也截然对立：即便腰缠万贯，夏尔洛也永远无改乞丐的本色，而凡尔杜却殷实阔绰。夏尔洛有时也会结婚，但结婚对象是那些令他胆战心惊并将他微薄的工资都搜刮殆尽的悍妇；而凡尔杜妻妾成群，哄骗了所有这些女人，引诱、杀害她们，靠她们的钱财生活。（除了那个残疾的妻子和他最终放弃毒杀的年轻女子。我们稍后会详细讨论这些特例的价值。）

另外，夏尔洛明显在异性面前感到低人一等，而凡尔杜却如唐璜一般在女人之间屡屡得手。《淘金记》里的夏尔洛善良而天真；凡尔杜却狡诈多端。无论从夏尔洛身上归纳出多少元素，您都可以无一例外地在凡尔杜身上找到相反的特质。

我们可以把所有这些特征归结为一点：夏尔洛在本质上无法适应社会（inadapté social），而凡尔杜却适应过度（suradapté）。在人物形象被反转的同时，卓别林的整个世界也跟着乾坤颠倒。夏尔洛和社会的关系--其中同女性的关系又是其作品基本的、永恒的主题--全部都改变了价值。例如，令夏尔洛惊恐万状的警察被凡尔杜玩弄于股掌之中。凡尔杜决不会在警察面前落荒而逃，他甚至无须刻意躲避就能逃脱他们的追捕。而且，当他玩腻了这种游戏，决定主动向他们投降时，感到恐惧的反倒是警察。不过，这一幕值得我们细细玩味：凡尔杜老了，破产了，一天晚上他遇见了一个年轻女子。过去，他曾经放她一条生路，甚至帮助她度过了一段艰难的日子。她感激备至，希望有所报答，于是将凡尔杜领进了一家餐厅。如今她已经过上了富裕的

生活，嫁给了一个军火商一类的人物（“不过心肠很好。”她说）。究竟是因为这最终的失望，还是因为厌倦，抑或因为他认为到了完结一切的时候?凡尔杜假意接受了这份真挚友谊的帮助，但在告别那年轻女子后，他转身回到了那家夜总会。出门时他无意认出了一个受害者的亲戚。他们也认出了他。他知道他们已经打电话报了警，过一会儿警察就会到。其实，他只要举手之劳就可以乘上出租车，但他却迈着平静的步子返回夜总会，和他的两个对手（一个老姑娘和她的侄子）打了个照面，然后略施小计，把他们锁进了更衣室旁的小间里。警察出现了，大队人马集结在传出喧闹声的上锁的门前。警察们如没头苍蝇般乱转，凡尔杜则混迹其中，这时他依然可以神不知鬼不觉地逃脱。不，他留了下来，带着事不关己的好奇神色。门被砸开了，凶手自然踪影全无。被吓得神志不清的老姑娘苏醒过来，正好和凡尔杜打了个照面。她再次昏了过去，这次是倒在凡尔杜怀里，他尴尬地把她抛给了一个警察，这样重复再三，直到老姑娘终于战胜恐惧，指认了凡尔杜。警察瞠目结舌，将信将疑地问道：“您就是凡尔杜先生?”“正是在下。”他略略欠身，答道。在迅速给他戴上手铐之前，警察自己也战栗、迟疑起来，还差点昏了过去。

凡尔杜先生的神话（5）

请读者设身处地为他考虑一下。夏尔洛有生以来（可是，怎么能确定夏尔洛的生存时间?），社会就授权警察机构将他清除出去。警察们总是在街角、在空无一人的河堤上、在店铺打烊后的街心广场，与他不期而遇。他慌不择路的逃窜又似乎不打自招地泄漏着一种朦胧的罪愆，而之后只需一记警棍就可以将他惩办了事。这个鹅行鸭步的小个子从根本上来说，并没有给他们带来多少麻烦。他的狡猾伎俩不外乎一些无恶意的报复和温饱所需的小偷小摸。这是一个逆来顺受的受害者，虽然总在最后一刻逃脱罗网，但也始终忠实地扮演着罪犯的角色。可是现在，夏尔洛不见了!没有夏尔洛，也没有罪犯了!社会感到一种怪诞的不安，不是因为它感到自己负有罪责或者至少能如此反躬自省（我们永远不会看到这样的场景，因为从本质上来说，社会只知道指控他人），而是因为它内部终于出现了什么反常的东西，这种东西造成的烦恼，远甚于它日常惩处的那种混乱。那些失踪的妇女，那个无迹可循的人物--如果他确实存在，这些不可理喻、以至于骇人听闻的罪行都得归咎于他--扰乱了社会宁静的良心。社会对此既无力阻止亦无力惩罚，更迷惑地感到了这些罪行性质中所包含的歧义。凭借一种崇高的愤怒，社会感情用事地采取了行动，但这种愤怒已经透露出潜意识的不安。实际上，社会明知自己的罪恶，却无法承认这一点。当凡尔杜先生站在被告席上，向社会解释他不过是在奉行社会关系中的基本法则--这种“生意就是生意”的现代智慧--乃至穷尽了其所有极端的后果，社会自然掩上了脸，发出愤怒的叫喊……喊声越响，便越证明凡尔杜一语中的。社会对凡尔杜的攻击出奇地猛烈，因为它不愿在后者身上看到一种对社会的嘲仿，看到它的游戏规则被奉行到荒谬的地步。与卡夫卡《审判》中的K相反（夏尔洛与他也不无关联），凡尔杜的存在本身就宣判了社会有罪。社会并不确知其罪过之所在，但只要这个丑闻元素继续在它内部存在着，这个世界就倍感不

适，坐卧不宁。但对社会而言，不幸的是，凡尔杜已经看透了这场游戏的规则，以至于能够玩弄规则使自己不被捕获。他甚至胆大到可以趴在前来缉捕他的警察肩上好奇地张望。我们可以理解，在他回转身的一刻，那个可怜的公务员为何如此惊骇。

自然，社会判处了凡尔杜死刑。它希望能借此从这场丑闻中全身而退，并且趾高气扬地洗净他的存在所留下的挑衅式的污迹。但它没有明白，既然凡尔杜敢于自投罗网，那就意味着法庭的判决并不能伤害他分毫。更绝妙的是，社会通过被告，给了自己一记耳光。从他被捕的一刻起，凡尔杜就以一种清白的冷漠面对自己的命运。他在狱中接待一名记者和一个神甫时，问神甫是否需要自己帮忙，这已经超出了一般的讽刺。影片最后几个场景都充满了无以名状的美感，这不是依靠对程式化戏剧手法的完善，而主要是通过情境和人物的力量。

凡尔杜先生的神话（6）

凡尔杜如同苏格拉底一般，居高临下地掌握着他生命的最后时刻。但他没有苏格拉底那么饶舌，而是不言自明地挫败了整个社会。社会对他履行了其最后的仪式，提供了香烟和朗姆酒。但向来烟酒不沾的凡尔杜机械地回绝了这份不合时宜的关切。这时，出现了卓别林电影中最美的片段之一，一个神来之笔：凡尔杜忽然改变了主意："我从来没有喝过朗姆酒!"然后他满怀好奇地品尝了这杯酒。紧接着，凡尔杜飘忽而又迷醉的目光中，闪烁出了对死亡的自觉。这不是恐惧，亦非勇气或对命运的屈从--这都是心理学的皮相之论!--而是一种囊括了这一时刻全部庄重感的消极的意志，以及超越冷漠与轻蔑、甚至超越对复仇的确信的某种难以定义的东西。长久以来，惟有他一人明白，等待他们的将是什么。他听任社会行事。现在，一切都完成了。

现在，在晨曦中的监狱大院中，凡尔杜在刽子手的押解下渐行渐远。这个小个子没穿外套，双手反绑，一蹦一跳地走向断头台。这时，最超凡的片段出现了，一切尽在不言中，整部电影的谜团迎刃而解：凡尔杜就是他--是夏尔洛!他们要砍掉夏尔洛的头!那些傻瓜没有认出他来。为了迫使社会犯下这个不可挽回的错误，夏尔洛乔装改扮成了他的对立面。凡尔杜不过是夏尔洛的"化身"（avatar，取该词确切的、神话层面的意义）--主要的，甚至可以说是首要的化身。基于此，《凡尔杜先生》可能是卓别林最重要的作品。我们在该片中看到了他的第一次演进--同时也可以是其演进的终点。《凡尔杜先生》从一个全新的角度照亮了卓别林的世界，对它进行了规整，为它填充上意义。那条来自无地的路，那个手持文明棍的小个子在一部部电影中不断重走的路，一些人认为它是犹太流浪者之路，另一些更愿意把它混同于希望之路，我们今天看到了它的终点。路的尽头，是晨雾中监狱高墙内的一条小径，那里，我们可以想见断头台荒谬的剪影……

请大家不要被迷惑，这部影片在美国引发的愤怒完全可以以人物的不道德为借口。事实的真相是，尽管社会作出了反击，但它在这死亡的从容中感到了一种无法调和的东西，仿佛一种威胁。简言之，它凭直觉感到夏尔洛一举战胜了它，逃脱了它的掌控，并且使它万劫不复地成了理亏的一方。因为，只说出这条路通向断头台是不够的，卓别林同时还成功地通过他最美妙的简约手法，避免了向我们展示这条路尽头的结局。铡刀斩断的只是一个表象。它似乎预示着死囚将化身为二。夏尔洛穿着白色长袍，背着他在《寻子遇仙记》里的白色羽翼，隐隐绰绰的，在刽子手浑然不觉时金蝉脱壳。而在那个不值一提的动作完成之前，夏尔洛就已经升入了天界。

凡尔杜先生的神话（7）

我喜欢想像夏尔洛的最后一个化身，最后一次历险：他和圣彼得了断恩怨。我甚至想像，处在好心的上帝的位置上，我也别想平心静气地接待圣•凡尔杜。

《凡尔杜先生》是卓别林的“新约”。“旧约”以《淘金记》和《马戏团》（1928）为终点。这两者之间的时期，在我看来卓别林的神话是含混、紧张而不明朗的。他有时还执著于插科打诨和制造噱头，虽然这样的片段已经越来越少。《大独裁者》从这个角度来看意味深长。整部影片结构松散，缺乏统一的风格，内容芜杂，它只是通过与希特勒清算恩怨，偶然而又精彩地为自己找到了存在的理由。希特勒咎由自取，因为他同时鲁莽地犯下了两个大错：窃取了夏尔洛的胡子，并且将自己捧上了神祇的宝座。卓别林在迫使希特勒的胡子重新融入夏尔洛神话的同时，将大独裁者的神话消灭于无形。拍摄这部电影的确是必要的，哪怕只是为了精神的满足和事物秩序的维持，尽管它还只是主人公诸多化身中偶然旁生的枝蔓而已。另外，我们在《大独裁者》中还清楚地看到了人物形象的解体，尤其是在从剧情角度而言最为蹩脚，但从神话的现象学角度而言又最为美妙的一幕中，我指的是结尾处的演讲。在这个没完没了、但依我的心愿又过于短促的镜头中，我只记住了一个摄人心魄的音色，以及一个形象最令人不安的变形。夏尔洛迷幻的面具渐渐消失，腐蚀在全色胶片细微的色调变化中，裸露在摄影机因特写镜头的运用而成倍加强的切近注视下。仿佛一层隐约的底纹，一张已经显出老态的脸从面具下浮现出来，上面刻着几道苦涩的皱纹，头发中也夹杂了几缕银丝--这是查理•斯宾塞•卓别林的脸。夏尔洛这种通过摄影镜头实现的精神分析注定将成为世界电影史的一个巅峰时刻。

但无论如何，甚至正是在它的美感本身中，这个段落都暴露了神话的病变，一种人物的恶性炎症，长此以往，它必将彻底毁灭这个人

物。我们当时甚至可以不无道理地相信，我们在《凡尔杜先生》中看到的将只是一个演员，尽管才华横溢，但终究只是演员--查理•卓别林--而已。但事实并非如此。那只是蜕皮、变形之前的病痛，夏尔洛准备改头换面。正如秘密策划在人间搞恶作剧的朱庇特，夏尔洛也必须变得面目难辨，才能回到我们身边，并为社会产下一个让它永志难忘的孩子!

凡尔杜先生的神话（8）

值得称道的是，凡尔杜先生的历险比《淘金记》里夏尔洛的历险更加深刻，尽管二者中的每一步都截然相悖。从基斯顿制片厂的早期短片到《淘金记》再到《马戏团》，夏尔洛的形象确实经历了一个道德和心理的演进过程。最初的夏尔洛是一个相对恶毒的人，一旦其他人站到了不便还手的位置上，就趁机在他们背后下黑脚。在《夏尔洛在赛车场》（1914）中，我们看到他毫无先兆地咬了一个好奇心过剩的邻居的鼻子。渐渐地，这个形象有所改善，但在很长时期内他都依然是一个正邪参半的人物。他在《寻子遇仙记》（1921）中初尝收养孩子的母性本能之前（别忘了，他是在使尽全身解数也未能甩掉小男孩杰基•库根［Jackie Coogen］的情况下，才决定收养他的），对孩子们并未表现出多少好感；在《快乐的一天》中，他趁四下无人，便使出倒踢一脚的独门绝技，踢飞了船上服务生向他兜售的薄荷糖和酸梅糖。总之，他行为的一条惯常准则就是不惮于趁人们不注意时进行一些卑劣的小打小闹。他很容易为一些不十分高尚的目的而狡猾使诈。如果相信夏尔洛天性纯良的话就大错特错了。只有爱情才能激发他善良的一面，使他展现出无尽的慷慨和勇气。而在《安乐街》，甚至是《朝觐者》中，我们都可以找到不止一个例子证明他的恶毒。在此必须提醒读者注意的是，这些缺点丝毫不会减少我们对人物的兴趣，甚至无伤我们对他的同情。事实正好相反。我们应当从这些词汇中剔除一切隐性的道德判断。我们之所以认同（adhésion）一个神话英雄，支持他（pour lui），和他站在一起（avec lui），所幸都并非仅因他可能代表的道德范畴。但是，任何依赖与大众的交易而活着的人物都注定会经历一种演进，即试图通过增强心理的逻辑性和道德的完善度来为我们的同情找到凭证。皮埃罗的形象也经历过类似的轨迹。于是，在《淘金记》里，夏尔洛已经变成了彻底的好人，他所交的霉运没有一次是缘于道德上的报应。在所有这些经历中他都是受

害者，这在我们心中不时激起的甚至已不只是同情（sympathie），而是怜悯（pitié）。至此，夏尔洛已经到达了他进化的终点，但除此之外，可以认为这并不是他最好的作品。就我个人而言，我还是更倾心于充满歧义的《朝觐者》，因为在这部影片中，艺术还完全没有因为心理和道德价值的考量而受到干扰或软化。无论如何，《淘金记》都是为人物所作的最为激烈的辩护词，它最为明确地促使我们为夏尔洛的命运感到愤慨。

今天的圣•凡尔杜辩证地回应了《寻子遇仙记》、《马戏团》和《淘金记》中的圣•夏尔洛。但在我看来，本片对夏尔洛的敌人进行的指控更有说服力，因为它并非建立在心理学依据上。我们支持凡尔杜，与凡尔杜站在一起，但我们怎么能把这种同情建立在道德评价之下呢?在道德评价的层面上，观众也不得不对凡尔杜的奸猾予以谴责。然而与此同时，我们却可以原封不动地接受他。我们喜爱的是这个人物形象本身，而不是他的某项品质或缺陷。

凡尔杜先生的神话（9）

观众对凡尔杜的同情是献给神话，而不是其道德意义的。于是，当拥有观众同情的凡尔杜被社会判处死刑的时候，他就能加倍地确信他的胜利，因为观众将会谴责社会“正当地”对一个人作出的死刑判决。社会的确再也无法从观众的良知中获得任何感性的帮助。《凡尔杜先生》是一个悖论，也是一个难题。而《淘金记》则直奔目标而去。凡尔杜像一支飞去来器，让社会自食其果。他的胜利完全没有依赖伦理学动机不纯的廉价支援。神话可以自给自足，它自身的逻辑就足以令人信服。就像几何学上有一类定理，只有当我们能够同时证明其逆命题时，才能完全对其真实性作出精确的界定。为了完成卓别林的作品，使其达到一种完满，《凡尔杜先生》同样是必然之举。在《淘金记》中那个羞怯而不幸的痴情人与如今这个卷土重来的风流浪子的夹击之下，社会完全落入了神话辩证法的陷阱之中。它为了挣脱束缚而下意识做出的不慎之举反而启动了这陷阱中的最终一道机关。这个自矜于其良心和正义感的社会，满以为被它判处死刑的是蓝胡子，而对《摩登时代》中天真的罢工者，它只是将其投入监狱了事。它就是这样杀死夏尔洛的!

还有一点需要解释：为什么卓别林在大胆挑战社会时，恰恰选择了女人为其进攻对象。我至此一直对神话的这个层面避而不谈，因为我认为，它更多地与个人经历息息相关。

首先请注意，凡尔杜曾对两个女人手下留情。这个惟利是图的重婚犯心中埋藏着一个温柔的秘密：他其实有一个妻子，一个孩子，一个家庭。在很大程度上，正是为了养活他们，维持他们宁静闲适的生活，凡尔杜才不断东奔西走对人下毒。这个女人--他的第一个妻子，真正的妻子--残废了，身体孱弱但性情温顺。在影片的结尾处，在英雄迟暮的凡尔杜向警察投降前的几分钟，我们从他口中得知，她和她的孩子都死了。说实话，没有任何证据表明他不是亲手鸩杀了妻儿。

我们甚至有理由这样假设，因为他亲口补充说，他们“在那里”一定“更加幸福”。归根结底，除了为爱而不为财地将她杀死，他还能找到更好的办法，使他的爱妻区别于其他女人吗?凡尔杜对死亡本身没有成见，他明白死亡也有善的一面，并且会毫不犹豫地选择一种适时而睿智的死亡方式。或许，当他破了产，疲于斗争，无法为爱人维系那份宁静的幸福时，抑或是明白了残疾的苦海无涯后，他便温存地为她免去了世事纷扰的磨难。因为，他已经无力在这个世界上为她遮风挡雨了。

凡尔杜先生的神话（10）

另一个特例是他在街头遇见的一个年轻女子。他把她领回了家中，想用她来试验一种新配的毒药。女青年相信他出于好意，对他倾吐了她的遭遇。她想帮助她所爱的人；她相信生命，因为她相信爱情；为了拯救爱人，她拼尽全力不被绝望所淹没。凡尔杜被她感动，悄悄将毒药换成了一杯勃艮第葡萄酒，然后把两张一千法郎的钞票塞在了那个可怜女孩的手中。当他在影片结尾与她重逢时，她已经能更有效地回报他。这时，凡尔杜需要的其实不是物质的帮助，甚至已经不再是爱情。他可以满足于关爱和温情，但他必须得到一个理由，使他能够对这个女人的幸福保有信念。然而，他终于得知，让她如此幸福的丈夫终究只是一个军火商--和其他人一样。这天晚上，哪怕他能够遇见一个义人，一个名副其实的义人，哪怕有一个女人的幸福当之无愧，他或许就会宽宥这个社会，不再自投罗网，任其正义裁判机构宰割。

即便是隐藏在凡尔杜蓝胡子的表象之下，夏尔洛依然如影随形，并在本片中为他关乎女性的神话画上了句号。为纪念这个神话的第一个人间化身，我们可以称之为“埃德娜•普文斯情结”。我并不认为我在此提出的假设可以解答一切疑问，但看起来它至少可以从某些角度揭示凡尔杜的形象与夏尔洛、卓别林之间同时存在的关系。我们完全不必祭出最能洞烛幽微的精神分析法就能够一清二楚地看到，卓别林通过夏尔洛，象征性地持续着同一部，也是惟一一部女性神话。在《城市之光》中埃德娜•普文斯饰演的温柔可人的盲女与凡尔杜羸弱的残疾妻子之间没有十分清晰可感的区别，惟一的不同是凡尔杜已经和后者正式结合。这些女性形象和夏尔洛一样，是这个社会缺乏适应能力的不幸儿，在社会生活中存在着生理或心理的残障。而吸引夏尔洛的正是这种极致的女性特质（hyperféminité），他一旦被爱情击中，就会以闪电般的速度皈依社会的道德准则。在《安乐街》

的开头，显然不是牧师的布道，而是他女儿的微笑让一个目无神灵的人洗心革面，成了高风亮节的警察。惟一的例外是《寻子遇仙记》，片中一种伪装的父爱取代了对纯洁少女的怜爱。如果我们对这些女性形象的符号意义进行合理的阐释，那么夏尔洛的所有电影都可以被看做是一种周而复始的寻觅。他寻觅的是一种能使他与社会，也同时与自己达成和解的女性。留在观众们心中的夏尔洛永远是一个善良厚道的形象，可实际上，他们记住的只是恋爱中的夏尔洛。他们都忘了，夏尔洛在把挣来的钱赠与那个年轻移民女孩之前，曾经在游戏中耍过花招。在《摩登时代》中，夏尔洛还梦想能过上诚实而勤劳的生活，每天晚上带着没有虚度光阴的充实感，回到一个小资产阶级情调的家中，心满意足地看到妻子正在忙碌地准备晚餐。只有爱情能促使他奋发向上（虽然可能笨手笨脚，并由于其他的原因而令人发笑），使他不仅努力地适应社会，甚至努力使自己进入一种道德的生活并获得一种心理个性。在埃德纳•普文斯面前，夏尔洛感到自己有能力承担起一份人格、一种命运--一个关于人何以真正为人的神话。

凡尔杜先生的神话（11）

比起这种几乎在所有夏尔洛影片中都有迹可循的情境，凡尔杜在象征意义上同样意味着一种可观的进步。卓别林的电影，视具体情况的不同，有的如《朝觐者》，以田园诗幻想的破灭而告终；有的如《淘金记》或《移民者》，在一场婚礼中皆大欢喜地收场。但实际上，那些乐观主义的结局并不足为信。引导它的是对戏剧情节的本能反应（réflexe dramatique），与神话本身无涉（在这一点上，可以与莫里哀喜剧相比照）。真正意义上的尾声（fin）--观众也会无意识地重新建构出这样一幅图景--是像《田园诗》和《摩登时代》那样的，虽然我们同时也可以把这种对结局（dénouement）的回避看做对《朝觐者》和《马戏团》中一败涂地的爱情的一种乐观演进。

在《凡尔杜先生》中，我们第一次见到了与埃德娜•普文斯结婚之后的夏尔洛。可能正是因为翻越了爱情的这道关口，夏尔洛才得以化身为凡尔杜；或许我们也可以（如果愿意的话）说凡尔杜与埃德纳•普文斯的结合是一种必然之需。无论如何，我们知道，即便凡尔杜事实上并未与社会达成和解，但他现在至少明白了如何让社会为己所用。我们同样也知道--这也是重点所在--他始终对女性-孩子的神话保持着一份敬意，但他已经基本上不再期待这神话对他的救赎。甚至，如果我们结合谋杀的主题来看，他对这神话保持着如此虔诚的敬意，以至于他必须亲手毒死埃德娜•普文斯，以防止给生活和社会留下这样做的机会。

他不愿毒杀的第二个年轻女人可能代表了一个更富生命力，拒绝坐以待毙的埃德娜•普文斯。但她同时却不知不觉地滑向了敌方的营垒。

片中其余的都是可以被毒杀的妇女，但其中偶尔也有一些反抗者。影片的重量级人物恰恰是一个他无法杀死的妻子。从卓别林最近的几部电影来看，我们有理由批评他对天才演员的忌惮与日俱增，但

本片中他却幸亏得到了马塔•雷耶（Martha Raye）的加盟。她是喜剧世界中无人能撼动的河东狮吼，在无数美国喜剧片中扮演过难缠的悍妻。当卓别林延请这样一个已经拥有家喻户晓的银幕形象定式的女演员并与她演对手戏时，他可能有意无意地想在凡尔杜的对立面设置一个人物，而不是一名演员。马塔•雷耶，这个令人望而生畏的好莱坞头号“女投毒手”，她能令绵羊发怒，让人有理由宽恕一个排的蓝胡子。所有的妻子中只有她刀枪不入，让凡尔杜屡战屡败。我很高兴卓别林没有拒绝引入一部与他本不相干的外人的神话并将其收归己有。这个人物迄今为止从未仰仗过他，但从今往后，她的一切都将归功于他。

是马塔•雷耶为凡尔杜在观众心目中赢得了正当的存在理由。卓别林惟一一次处心积虑地展开的谋杀，针对的是一个悍妇，而且他最终铩羽而归。影片的整个中段都是由空费心机的下毒--这个硕大无朋、令人捧腹不止的噱头--支撑起来的。卓别林机智地回避了其他所有谋杀案，巧妙地保护着我们柔弱善感的心灵免遭创伤，以至于我们丝毫没有对凡尔杜的行径感到厌恶，甚至还对这个蓝胡子倾注了更多的同情。就这样，他成功地报复了女人，却不必因此失去受害者的桂冠。

凡尔杜先生的神话（12）

因为这可能也是一种复仇。尽管凡尔杜先生延续并超越了至今余音未绝的“埃德娜•普文斯”式的纯情神话，但卓别林还托付给凡尔杜另一项使命：报复他其余的妻子们。事实上，夏尔洛眼中的完美女性很有可能也是卓别林有意无意为自己打造的。我很乐意从他把个人的最新恋曲当做电影素材这点上看出线索：新欢取代埃德娜•普文斯，成为了神话的化身。但在私生活中，现实总在自然而然地戳穿那些神话中理想化的企图。这里，无论客观上错在女人还是错在卓别林都无关紧要，我们可以假设，这些错误只是为了有意识地证明离婚的合理性。而潜意识中，这离婚的宿命从田园牧歌奏响的那一刻起就已经是确凿无疑的了。既然卓别林追求的不是任何一个女人，而是女性的神话，那么任何女人都不可能满足他的追求欲望，而且他愈是把初坠爱河时的印象固化，主观上将新欢认同于他的偶像，他的失望也就愈大：“第十三个回来了，却总是第一个。”

一个被抛弃的女人不仅不再享受爱情，她还被从神话中扫地出门。在卓别林-夏尔洛（这里，夏尔洛扮演着卓别林的潜意识）看来，她背叛了卓别林寄托在她身上的那个埃德娜•普文斯（所以，所有的女人都是有罪的，除了将在稍后投入他怀抱的那一个）。这样，唐璜的神话和蓝胡子的神话水乳交融了。我们可以把凡尔杜先生注定被杀的妻子们看做是卓别林前妻们的象征（后者在银幕上也扮演着夏尔洛的妻子们）。更不用说，卓别林还象征性地通过凡尔杜先生收回了那些离婚后蜕变成“马塔•雷耶”的“埃德娜•普文斯”们倚仗着美国社会的法律和舆论支持从他手中不折不扣地拿走的赡养费。

因为，是公众舆论首先自作主张地给卓别林画上了蓝胡子的脸谱，那时他还没有创造出凡尔杜先生的形象。《公众舆论》的作者只不过迎战了一个他早已经被囚于其中的神话，并通过对神话象征性的

完成和对其合理性的证明而逃离了囚笼。卓别林的厌女症，作用在凡尔杜身上，成了审判、处决女人的法官和刽子手。但这些女人罪有应得，因为她们都曾情节轻重不等地背叛过埃德娜•普文斯身上蕴涵的希望。

假如，像我刚刚试图证明的，这部作品的真实意图潜藏在人物和情境的象征意义中，那么讨论影片的情节叙述和场面调度中的形式美学还有何意义?自然，我们不可能套用惯常的电影编剧理论标准来评判这部作品。卓别林显然也并不是从一个剧情的骨架，一个抽象的戏剧发展顺序（哪怕是本身已经有血有肉的悲剧的框架）出发，然后再创造出故事的素材。这也是他最让其电影的评论者们感到无所适从，甚至大失所望的一点。他的电影只是一些几乎相互独立的场景的连缀，每一个场景都仅限于发掘一个特定情境的深层内涵。

凡尔杜先生的神话（13）

请读者们调动关于夏尔洛的全部记忆，数十个历历在目的情节和人物形象场景会立刻涌上心头。但大家记起的将是《安乐街》中的煤气嘴、模仿大卫和哥利亚的布道、《从军记》中夏尔洛伪装成的树、《淘金记》里的小面包舞、《大独裁者》中被砸晕的夏尔洛在人行道上跳起的踢踏舞、《寻子遇仙记》的梦境，以及其他20来个场景，它们完全可以像圆实光滑的鸡蛋一样自成一体，几乎可以原封不动地从一部电影中照搬到另一部。或许，把卓别林所有的作品一视同仁有些过分。比如《朝觐者》的情节推进就令人称道，《安乐街》也同样以其叙事清晰而引人入胜。但《从军记》则要分为三个泾渭分明的部分，从情节角度来说，每个部分都可以被看做一部截然独立的短片。事实上，即便在他建构（construction）得最为严整的影片中，所谓的“结构”价值都是作品的华彩中最边缘、最缺乏特色的部分。诚然，如果卓别林能兼顾故事情节的发展和每一个构成故事的场景的深化，那当然再好不过。不过，比这种起承转合的实用秩序和各部分之间的关联更重要的，是每一个噱头的构想和展开中的那种更为隐秘的秩序，尤其是它神秘的简洁，使无论多么简短的场景都获得了一种精神浓度以及神话和喜剧的特殊分量。评判夏尔洛电影的形式缺陷时，最严厉的莫过于指责其各个场景间的风格没有统一，前后语调间落差过大，以及不同情境下的潜在象征意义缺乏协调。从这个角度来看，卓别林的影片无疑从《淘金记》起便呈滑坡趋势。在《摩登时代》中，尽管一些场景精彩绝伦，但不同的噱头之间显而易见地缺乏协调统一。而《大独裁者》则将良莠不齐的场景一锅烩，其中如发射炮弹的一幕好似基斯顿电影厂无人问津的蹩脚片段，而掷手榴弹的噱头放进《从军记》中才更得其宜。就我个人而言，我一点也不欣赏两个独裁者会面的一幕，因为它把一段互掷奶油馅饼的俗套笑料强行插入了片中，而同部影片中的另一些场景，却蕴涵着如此纯净的悲剧张力，如

夏尔洛坐看家园火焰滚滚的一幕，正如让－路易•巴罗的点评，“绝望的肢体语言和苦痛的舞蹈动作，都在凝固的静态中得到了最完美的表达。”

通常，人们都把卓别林后期这几部电影质量的退步归结于意识形态的喧宾夺主。大家都知道，卓别林有心在社会哲学上有所建树，所以有理由认为艺术家的这些努力既善良又累赘。《安乐街》，甚至《淘金记》都没有试图“证明”（démontrer）什么，而《摩登时代》、《大独裁者》以及《凡尔杜先生》却明白地传递着“动机”或“主题”。我们可以有意对其视而不见，但接下来的问题，就是弄清楚这些“主题”是否真的具有人们加诸其上的重要性。在人物为阐发主题而生的前提下，无论主题的意趣何在，它都会将神话排挤出其原先的位置，然后取而代之，主人公的本体性因此分崩离析。但感谢上帝，这种主体性的崩解并不像常人想像的那样不可避免。

凡尔杜先生的神话（14）

神话仍然顽强地活着，虽然卓别林先生的观念对它处处掣肘，但也同样是在卓别林的天才中，它找到了逃脱牢笼的途径，在别处重新破土而出，这点可能连作者本人都浑然未觉。但人物的象征意义则更为复杂，不仅要从人物和情境的关系中，而且要从人物和主题的关系中剥离出来。似乎每个不经意的姿势或线索都在告诉我们，夏尔洛最终成功地将观念本身看做了一个事物（chose），一个可以被纳入他的游戏规则中的客体（objet）。《大独裁者》里的地球仪就是一个绝好的例证：它原本是一个笼统得无以复加的观念符号，而在一幕重现了1916年夏尔洛的滑稽感的场景中，伴随着场景的发展，它渐渐变成了一个舞蹈的道具。夏尔洛就是这样以他独到的方式与抽象观念相周旋--即便这些观念的创造者是公民卓别林。

其实，凡尔杜先生甚至无须我自以为是、拐弯抹角地为“被告”律师团提供证词。我们很难确知卓别林构思这部电影的意识形态动机，但显然，这些意识形态考量并未对人物形成掣肘，因为人物在其所处情境中的表现完全是独立自主、前后连贯、意义明确的。由此看来，自《淘金记》以后，查理•斯宾塞•卓别林的影片更应当受到指摘的是神话的式微，而不是意识形态蠹虫的泛滥。从夏尔洛形象的演进中武断地锁定一个令论者满意的阶段，希望能亡羊补牢地延续它的舞台生命，最终只能徒劳无功。因为卓别林创造的这个人物，是诸多性质迥异的因素共同决定的产物。仅仅是单色胶片到全色胶片的过渡，就足以诱发一场真正的形态学病变，其结果比有声电影的出现更为严重，它暴露了作为演员的卓别林的老态，从而侵蚀了其所扮演的人物。设想一下夏尔洛在彩色胶片（Technicolor）上粉墨登场吧!此外，我们也不能忽略宏观的电影史，技术的进步，观众的鉴赏水平，尤其是夏尔洛的个人生命履历，我们猜想，它也并没有游离在其主人公的神话之外。我们甚至可以为夏尔洛变形为凡尔杜而欣喜，只

要这种变形能够契合神话的转世重生，能够为抵御意识形态侵蚀而分泌出新的解毒剂。

多亏了人物本身失而复得的活力和神话的前后如一，在我看来，《凡尔杜先生》非但不存在“建构拙劣”（mal construit）的问题，反而是卓别林“制作”得最好（le mieux fait）的作品之一。让•雷诺阿的眼光没有出错。或许，在好莱坞差不多只有他能够激赏这种完全内在的、几乎纯手工的构架。他本人由于和卓别林类似的深层原因，也从来没能“建构”出一段剧情。故事情节本身在雷诺阿的考量中占据的地位，从来比不上对人物和让他们有话可说的情境的创造。雷诺阿也有自己的神话谱系（尽管它显然更为散漫，而且由诸多不同的人物分头承担），《游戏规则》就是明显的例证：熊皮在片中的出现没有别的作用，除了给作者兼演员一个梦寐以求的还魂（métempsychose）契机。至于如何安排这张熊皮，那就是剧情自己的事了！

凡尔杜先生的神话（15）

我不准备作更为深入的比较，因为这可能会歪曲雷诺阿作为个案的意义（这涉及另一些性质不同的美学矛盾），我只是想说，《乡村一日》的导演自始至终试图拍摄的，都是由情境中的人物释放出情节的本质意义上的电影（le film）。《游戏规则》中，任何一个场景的存在都以其自身为目的，我们可以感到，它是作为独立个体进入导演考量中的。而导演在处理它的时候，也将它看做自成一统的有机体，就像园丁面对他的一株玫瑰。我也很高兴在《凡尔杜先生》和《清洁女工日记》中看到花园和玫瑰花。这绝非无心插柳的巧合，因为雷诺阿也是以一种明快的残酷使他的电影清晰起来的。

然而我们也不能就此认为卓别林的电影没有展示出任何形式框架（structure formelle）和情节构建（architecture de récit），或将影片的场景调度（mise en scène）简化为了一种情境设置（mise en situation）。事实正好相反。众所周知，电影艺术从《公众舆论》以及一般意义上的夏尔洛系列中学到了许多场景调度手法，这点无须我赘言。《凡尔杜先生》的独到之处，正在于它在某种意义上成功地综合了卓别林导演的那部著名心理片和夏尔洛出场的系列电影。在该片中，我们可以清楚地看出，那些曾在《公众舆论》中开美学先河的简约（ellipse）和暗示（allusion）手法在某种程度上其实与人物本身如出一辙。卓别林的场景调度不过是将夏尔洛的那套把戏延伸到拍摄、分镜和剪辑中。但卓别林的简约手法，无论被运用在空间还是时间上，都与我们所说的剧情没有真正的关系。它只在与演员直接接触的场景层面上和在情境的框架中才对情节叙述产生影响。不可想像本质和形式之间能存在更紧密的联系--准确说来，是更为完美的混融。简约手法决定了卓别林作品的美学晶体结构。不过，从这个角度看，《凡尔杜先生》可能是卓别林作品中结晶最为彻底的一部。我们可以批评夏尔洛系列中的大部分作品只是一串简单场景的首尾相接，每一

个场景本身都无可挑剔，但总体看来却失之零乱。而从《凡尔杜先生》中解析出的任何片层都可以在某种程度上被看成是简约手法的最小单位在大尺度上的投射。它们的相互独立更多的是表面现象而非实质如此。只要把这些戏剧晶体拉近比较，就会发现它们其实彼此相互嵌套。上文已经说过，《凡尔杜先生》包含了卓别林对简约手法几次最精彩的运用。我已经举过那个藏而不露的断头台为例。大家都记得那个玫瑰丛中的焚烧炉冒出的滚滚黑烟，以及用凡尔杜在夫妻卧房门前的一进一出来暗示女人的被害。但这些在演员和场景层面上的简约手法可以在分割各个段落的巨大留白中得到呼应。在两个段落过渡时用字幕板交代下一幕的时间地点只是一种假象式的笨拙，如同莎士比亚戏剧布景中的解说牌，在这种性质的动作中再正常不过。至于那个如主旋律一般导入不少段落以及全片内在节奏的火车镜头，它几乎达到了抽象化的效果：时间和事件被如此紧凑地浓缩在同一个画面中。

凡尔杜先生的神话（16）

我们之所以会对《凡尔杜先生》的形式价值作出错误判断，误认为它的结构不如《淘金记》等片（其实它毫无疑问更为完善），是因为观众把喜剧元素的浓度和神话混为一谈--这完全情有可原。当我们提起夏尔洛的时候，我们并不刻意区分人物本身与喜剧元素的创造，因为正是喜剧元素使夏尔洛征服了观众的心。从《淘金记》开始，卓别林的作品在喜剧元素的丰富程度上一落千丈，例如《朝觐者》在百步之内创造出的噱头就足以超过卓别林最后四部作品的总和。我们当然不会为此抚掌称快，但也同样不能为此抱怨卓别林，甚至不能将它简单解释为美学的贫乏化。《凡尔杜先生》中发生的一切似乎都在暗示我们，这种喜剧意义上无可置辩的江郎才尽是神话的成熟必须付出的代价（抑或是它的原因?）。《凡尔杜先生》的中心段落依然被一个硕大无朋的噱头所支撑，它充满活力和体积感的喜剧效果让我们愉快地回忆起过去与夏尔洛共度的好时光。但朗姆酒的那一幕，尤其是全篇的最后一个影像，无论就其质量、细腻还是纯净度而言，在卓别林的其他作品中只有三四部可望其项背。我不认为有必要讨论神话的日臻丰富能否弥补卓别林喜剧天才的衰退（或风化）。当这两个美学价值各自达到极致时是无法比较的。依我看来，更明智的做法似乎是设想一种神秘的美学必然性的存在，而且--既然我已经引用了地理学上的意象--不妨认为《凡尔杜先生》是最接近这样一种平衡的作品：一条河流毫无阻碍亦不费力地流向大海，一路留下的只是一层细细淘洗过的细土和金沙。